

Fr. 2.50

CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE
REVUE MENSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

XXIX. JAHRGANG NR. 5 MAI 1950





Verpassen Sie jetzt nicht die einzigartige Gelegenheit, den Frühling in seiner vollen Buntheit festzuhalten und alle die vielen fröhlichen Motive einzufangen, um sie für immer in ihrer ganzen natürlichen Farbenpracht zu besitzen. Es ist ja so einfach mit den bestbewährten „Kodak“-Farbenfilmen:

«KODACHROM»

«EKTACHROM»

KODACHROM-Farbenfilme für 35 mm Kleinbild- und Kodak-Bantam-Kameras. Zu kornlosen Diapositiven verarbeitet, zeichnen sich alle **KODACHROM**-Aufnahmen in der Projektion durch ihre Frische, Farbenreinheit und hohe Plastik aus. **KODACHROM**-Filme sind im Format 21 - 36 mm in Streifen zu 20 und 36 Bildern erhältlich.

KODACHROM-Farbenfilme:

K 135-20	21 - 36 mm	20 Aufnahmen	Fr. 16,- *
K 135-36	21 - 36 mm	36 Aufnahmen	Fr. 20,- *
K 828	28 - 10 mm	8 Aufnahmen	Fr. 9,- **

* pro Rollfilm Kassette. Kodak E-6-entwickelt für Kodak-Bantam-Kameras.

In diesen Preisen sind das Entwickeln und das Rückporto nach Österreich in der Schweiz inbegriffen.

EKTACHROM-Farbenfilm für 6 - 9 Rollfilm-Kameras. Mit dem **EKTACHROM**-Film verfügen Sie über einen Farben-Rollfilm, der Ihnen Durchsichtsbilder von außergewöhnlicher Brillanz und erstaunlicher Naturnähe liefert. **EKTACHROM**-Filme können nach einem vereinfachten Umkehrverfahren von fortgeschrittenen Amateuren selbst oder von Fachleuten verarbeitet werden. Es gibt Spezialisten, die Ihnen diese Filme in 3 bis 6 Tagen entwickeln. Erkundigen Sie sich bei Ihrem Photohandler!

EKTACHROM-Farben-Rollfilme:

E 120	6 - 9 cm	6 Aufnahmen	Fr. 7,-
E 620	6 - 9 cm	6 Aufnahmen	Fr. 7,-

CAMERA

kann in folgenden Ländern abonniert werden:
peut être abonnée dans les pays suivants:
can be subscribed to in the following countries:

Argentinien

Laheria E. Bentelspacher, Apartado 50 - Buenos-Aires

Belgique

J. Geeraerts, 34, rue Defeschaze, Berchem-Anvers
Julius Deprez, Bergstrasse 29, Eupen

Brasilien

Agencia de Revistas Stark, Caixa Postal 2506, São Paulo
J. Tarkas, Caixa Postal 2030, São Paulo

Dänemark

Belys Import Compagni, Landemærket 11, Kopenhagen
C. A. Reitzel, Norregade 20, Copenhagen

Deutschland

Presse-Vertriebsgesellschaft m.b.H., Mainzerlandstraße 227,
Frankfurt a. M.

Great Britain

E. Nelles, Bookseller, 14, Dominion Street Finsbury,
London E. C. 2
Badley Bros. & Swinfen Ltd., 27, Hatton Garden,
London E. C. 1

Finnland / Suomi

Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki
Raatatiekirjakauppa Oy, Helsinki

France

Marc Leydere, 22, rue de Nancy, Chavigny (M.-et-M.)

Holland

Internat. Agency for Trade Journals, Hendriklaan 73,
Hoornmond
N. V. Uitgeversmaatschappij "Eos"
Fotografische Literatuur, Bloemendaal N. H.
Fotohandel Kupferschmidt, Laan van Meendervoort 43,
Den Haag
Meulenhoff & Co., Beulingstraat 2-4, Amsterdam

India

Continental Photo Stores
243-45, Hornby Road, Bombay 1

Italien

Franco di Comio, Via Settala 19, Milano

Luxemburg

Messagerie Paul Kraus, 29, rue Joseph-Junck,
Luxembourg-Gare

Norwegen

Norges Kioskkompani, Stortingsgata 2, Oslo

Oesterreich

Verlag Josef Gottschamml, Linke Wienzeile 36, Wien 56

Portugal

Alvaro Goncalves Pereira, P. Dos Restauradores 13/29, Lisboa

Schweden

Fritzs Kungl. Hovhokhandel, Fredsgatan 2, Stockholm
N. J. Gumperts Bokhandel, Göteborg
Nordens Foto AB, Box 95, Stockholm
Wennergren-William, A.B., Box 657, Stockholm

Tschechoslowakei

Orbis Zeitungsvertrieb, Stachova 36, Prag XII

U.S.A.

Dr. Charles Heitz, 16 West 90th Street, New York 24 N. Y.
Rayelle Foreign Trade Service, 2700 Oxford Street,
Philadelphia 31, Pa.

CAMERA

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR PHOTOGRAPHIE UND FILM
REVUE MEUSUELLE INTERNATIONALE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR PHOTOGRAPHY AND MOTION PICTURE

XXIX. JAHRGANG

NR. 5

MAI 1950

INDEX

Umschlag / Couverture / Our Cover

Photo: Edouard Boubat: Ferien - Vacances - Vacation

Edouard Boubat

Lob der Gräser / Eloge de l'herbe / In Praise of Grasses

Orpheus / Orphée

Photographen unter sich / Les photographes entre eux / Photographers notes

Rendez-vous mit dem Französischen Film in Zürich

Mitteilungen

Photo-Ausstellungen

REDAKTION: WALTER LAUBEL

ABONNEMENTS / SUBSCRIPTIONS

Jährlich S. Fr. 26,-, halbjährlich S. Fr. 13,-, Einzelnummer S. Fr. 2,50

VERLAG C. J. BUCHER AG., LUZERN (SCHWEIZ)
ÉDITEURS: C. J. BUCHER S. A., LUCERNE (SUISSE)
PUBLISHED BY C. J. BUCHER LTD., LUGERNE (SWITZERLAND)

EDOUARD BOUBAT



Es war vor mehr als 3 Jahren, zur Zeit meines ersten Aufenthaltes in Paris, wo ich das erstmal mit Boubats Arbeiten zusammen kam. Damals, während der Einrichtung einer Ausstellung französischer Photographen, städtete ich dem zweiten National-Salon für Photographie einen Besuch ab. In einer entfernten Ecke des Raumes hingen zwei Photographien eines jungen unbekannten Photographen. Von allen Bildern der Ausstellung beeindruckten mich diese beiden Aufnahmen am stärksten. Der Katalog gab den Namen des Photographen als Edouard Boubat, 2, Rue Dautancourt, an. Eine Stunde später wurde ich von einem freundlichen jungen Mann begrüßt. Er wohnte in einem kleinen Appartement über den Dächern von Montmartre. Als ich Edouard die Hände schüttelte, wußte ich, daß ich einen Gläubigen vor mir hatte. Einen Glaubigen in der Art, wie es nur Poeten sein können. Ein Glaube, der nicht aus Logik und Verstand geboren wird, sondern aus Liebe und Einsicht. Und kommen Kriege, Revolutionen, Hungersnöte, dieser Glaube besteht weiter. Boubat hatte seine Bilder am Boden ausgebreitet, und wir suchten 5 oder 6 Photos aus, um diese nach New York zu senden. Einige dieser Photos wurden weltberühmt, und in den 3 Jahren, die seitdem verstrichen sind, habe ich seine Entwicklung und sein fortwährendes Wachsen beobachtet können. Es war nach dem Krieg, im Jahre 1946, als Boubat zu photographieren begann. An einem trüben Herbsttag ging er mit einem Rollenbild in den Jardin du Luxembourg und photographierte ein junges Mädchen, welches sich mit gefallenen Blättern zugedeckt hatte. Es war, als ob durch all die schrecklichen Jahre des Krieges und der Besetzung die Kräfte des Lebens versteckt und beschützt gewesen waren von diesen freundlichen Bäumen und daß sie jetzt mit dem Frieden neu geboren wurden. Geschenkt und photographiert mit möglichst einfacher Technik, ist es typisch für alle Werke von Boubat, daß er nur an dem Innersten und Wesentlichen, was er zu sagen hat, interessiert ist. Er verbannt alle unnötigen Details oder Steigerungen. Alles Resultat hat seine Arbeit eine Macht und Kraft, wie man sie in der besten Poesie findet. Denn Boubat ist ein Poet der Kamera. Genau wie ein Poet eine Welt füllen will, mit Empfindung und Gefühl, mitgeteilt in vorsichtig gewählten Worten, nimmt Boubat die Sammlung der Welt von Wirklichkeit um ihn herum und entzieht das Überflüssige, bis er den Kern der Sache hat. So daß wir in Betrachtung seiner Arbeit den Eindruck erhalten, wir seien Rontgenbilder der uns umgebenden Welt. Es ist charakteristisch für Boubats Arbeit und aktive Teilnahme an allem, was er photographiert, daß wir das Gefühl erhalten, diese Bilder seien nicht nur aufgenommen, sondern in diesem Moment fest-

gehalten worden. Der Auslöser scheint immer dann abgedruckt geworden zu sein, wenn er am tiefsten bewegt war. Als ob er zu sich sagen würde: „Dieses Spiegelbild ist genau das, was ich schon so lange suche. Dies und nur dies wird mich frei machen, und es muß gerade dieser Moment sein, koste es, was es wolle.“ So wie die Photographie eines Schlachtfelles, kommen sie zu uns mit einem solch starken Sinn der Notwendigkeit und Direktheit, daß all das Körnige und Faserige der unwichtigen Details nur zur Stärkung beiträgt.

In seinem Porträt eines jungen Mädchens hat er den meist abstraktesten Ausdruck „Schönheit in einer Frau“ festgehalten. Hier sieht man ein junges Mädchen in dem Moment, wo all seine Lebendigkeit und Lust an allen Einzelheiten – den Ohrläppchen, den zarten, doch straffen Halsknöchen, den geweiteten Nasenflügel –, wiedergegeben ist. Wir fühlen auch, daß es im vollen Bewußtsein über die große Verantwortung der Weiblichkeit und ihrer Aufrichtigkeit bereit ist, die Tragödie des Sich-Gebens anzunehmen.

„Le Cordonnier“, „Le Ménage“, „La Solitude“ und „Les Têtes de Veau, Face et profiles“ sind einige der größten Beispiele des Schrecklichen, die ich je gesehen habe, angewandt in schrägerischer Photographie. Eingesetzt ist hier als reizendes, wiederbelebendes Element gebracht, gleich wie bei Bosch in der Malerei oder bei Edgar Allan Poe in der Literatur. Formlich ist dies bis heute die größte Anschauung in Boubats Arbeit. Es ist Schrecken und Entsetzen im reinsten und absolutesten Zustand, das uns das furchterlich Verherrrende einer alten Frau in Elend und Armut zeigen kann, und das in uns kommt, uns beim Genuß fällt und sagt: „Komm und sieh dir es an, verstehst du das?“

Boubats neueste Photographie, „Kahlköpfe, Vorderansicht und Profil“, spricht mit der absoluten Sicherheit und Endgültigkeit, die nur der Tod bringen kann. Dennoch spöttisch genug, sauber und tunkelnd, ihre Augen geschlossen wie bei ungeborenen Säuglingen und überschüttet mit grünen Blättern und Petersilie, scheinen sie uns Lebenden zuzulachen. Sie hängen an jenen spitzen Haken mit der allgewaltigen Entschuld, welche nur der Tod bringt. Und wie die drei weisen Aelfchen scheinen sie uns zu verstehen und zu vergeben. Sie scheinen uns zu sagen: „Wir kennen eure Waage nicht, weder die Gramme, die Pfunde noch die Kilos, aber wir verstehen die Rolle, die sie in eurem Leben spielt. Und nachdem ihr uns getötet, zerlegt, sorgfältig gewogen und bezahlt habt, denken wir, daß ihr mit all eurer Kultur, eurer Liebe zum Schönen und eurer schrecklich exakten Logik, gerade unsere Köpfe als Dekoration braucht – ist der wunderbarste Witz der Welt.“

Louis Stettner.

Ma première prise de contact avec les œuvres de Boubat date d'il y a trois ans, lors de mon premier voyage à Paris. Tout en organisant l'exposition des photographies français, je rendis visite au Second Salon national de la Photographie. Là, dans un coin perdu de la salle, se trouvaient deux photographies d'un photographe jeune et inconnu. Ces deux images eurent le don de m'émuvoir plus que ne le firent la majeure partie des autres vues exposées. Sur le catalogue, ce photographe était désigné du nom d'Edouard Boubat, 21, rue Dautancourt... une heure plus tard, je fus accueilli par un jeune homme sympathique et amical, dans un minuscule appartement surplombant les toits de Montmartre. Dès la première poignée de mains, je réalisais que je me trouvais en face d'un croyant, un croyant dans le sens où seul un poète peut l'être. Ce n'est une fois, ni née de la logique, ni du bon sens, mais de l'amour et de la compréhension; que vienne la guerre, la révolution ou la famine, cette foi persiste et progresse. Alors, Boubat avait étalé ses photographies sur le sol, et nous choisissions cinq ou six pour les envoyer à New-York. Quelques-unes de ces photographies devaient atteindre à une renommée mondiale et durant les trois années qui se sont écoulées depuis lors, j'ai pu observer la croissance et le développement incessants de leur auteur.

Ce fut après la guerre, en 1916, que Boubat commença à photographier. Par un gris matin d'automne, il se rendit avec un Rolleicord au Jardin du Luxembourg et y photographia une jeune fille qui s'était enveloppée de feuilles mortes. Ce fut comme si, durant ces terribles années de guerre et d'occupation, les forces vitales avaient été cachées et protégées par ces arbres bienveillants, et comme si maintenant, avec la venue de la paix, elles devaient renaitre à nouveau. Vue et reproduite avec la technique la plus simple, cette photographie synthétise l'œuvre de Boubat, qui ne parle qu'au cœur et exclusivement de ce qu'elle a à dire. Il élimine sans merci tout détail et toute gradation inutiles. Il en résulte un travail ayant une force et une gravité transcendantes, qu'on ne retrouve que dans la meilleure poésie. C'est que Boubat est un poète de la caméra. Tout comme le poète qui rend sa pensée et ce qu'il ressent par une douzaine de mots bien choisis

Boubat saisit l'ensemble des réalités complexes qui l'entourent, et le distille jusqu'à en extraire les données, en sorte qu'en regardant son œuvre, on a l'impression de voir le monde aux rayons X. C'est cette caractéristique de son œuvre et la participation active de Boubat avec ce qu'il photographie qui nous fait sentir que ses œuvres ne sont pas simplement « prises », mais « prises justement ». Il semble que l'obtuseur ait été déclenché au moment précis où il était profondément ému. C'est comme s'il se disait : « Cette image, là, dans mon viseur, correspond exactement à ce que je cherche depuis longtemps. Elle seulement libérera, et cela doit se produire à tout prix maintenant, immédiatement. Ainsi, ses images nous viennent comme des vues d'un champ de bataille, avec un sens extraordinaire de la nécessité et de l'urgence, que le flou, l'absence de netteté dans les détails peu importants ne fait que renforcer.

Dans son portrait de jeune fille, il a concrétisé le plus abstrait de tous les termes, « la beauté d'une femme ». Il représente cette jeune fille au moment même où mille et un signes apparaissent, dans le lobe de son oreille, dans la délicate tension de son cou, dans ses narines dilatées, exprimant tout ce qu'une femme peut donner d'elle-même. On sent aussi qu'elle est pleinement consciente des responsabilités de sa qualité de femme et qu'en toute sincérité, elle est prête à accepter la tragédie du don d'elle-même.

« Le cordonnier », « Le ménage », « La solitude » et « Les têtes de veaux, face et profil » sont à ma connaissance quelques-uns des exemples les plus purs qu'il m'ait été donné de contempler, de l'horreur appliquée à la photographie constructive. L'horreur est appliquée comme catharsie, comme élément revivifiant, dans un sens très semblable à celui de la peinture de Bosch ou de la littérature d'Edgar Poe. Ceci est, à mon avis, et jusqu'à ce jour, le caractère le plus saillant de l'œuvre de Boubat. L'horreur, et l'horreur seule, dans son aspect le plus pur et le plus absolu, est capable de représenter le néant harcelant une vieille femme misérable et pauvre, et peut ensuite s'approcher de vous, vous saisir par la peau du cou et vous dire : « Et bien, venez maintenant... qu'en est-il ? »

Karussell Manège Merry-go-round

Café Bière

Madchen - Jeune fille - Girl



La dernière photographie de Bouhat « Têtes de veaux, face et profil », parle de cette manière irréversible et avec cette sûreté dont seule la mort est capable. Ce qui est ironique, toutefois, c'est que leurs yeux encore fermés comme ceux de bébés pas encore nés, propres, scintillants et comblés de feuilles vertes et de persil, semblent se moquer de nous qui vivons encore. Elles sont pendues à ces cruels crochets, avec cette parfaite innocence que seule la mort peut susciter et, comme les trois singes sages, elles semblent nous comprendre et nous pardonner.

Elles semblent nous dire : « Nous ne savons lire vos divisions d'ici-bas, vos grammes, vos kilos ou vos livres, mais nous mesurons leur importance dans votre genre de vie, pensant qu'après nous avoir assassinés, démembrés, soigneusement pesés, puis payés, votre douce culture, votre amour du beau et votre logique terriblement exigeante, devraient vous suggérer d'utiliser nos têtes comme décoration... nous pensons que cela serait la plus belle farce de ce monde. »

Louis Stettner.

It was over three years ago, at the time of my first arrival in Paris, that I first came across Bouhat's work. Then, while arranging an exhibition of French photographers, I paid a visit to the Second National Salon of Photography. There in a far corner of the room were two photographs by a young and unknown photographer. I was moved by these prints as I was only by very few of the photographs in the rest of the exhibition has been able to. The catalogue gave the photographer's name as Edouard Bouhat, 21, Rue Dautancourt; and an hour later I was being greeted by a warm, friendly young man in a tiny apartment overlooking the roofs of Montmartre. As soon as I shook hands with Edouard, I realized that I was in the presence of a believer, a believer in the sense only that poets can be. It is a faith born not of logic or common sense but of love and understanding and come wars, revolutions or famines, it will go right on believing. Bouhat now has his photos spread out on the floor and we are choosing five or six prints to send to New York. Some of these photos will become world-famous and in the three years that have passed since then, I have watched his never-ceasing growth and development.

It was after the war in 1916 that Bouhat first started to take pictures. With a Rollercord he went one grey Autumn day to the Jardin du Luxembourg and photographed a young girl who had covered herself with fallen leaves. It was as if all during those terrible years of war and occupation, the forces of life had been hidden and protected by these friendly trees and that now with the coming of peace, they were to be born again. Seen and printed with the simplest possible technique, it is typical of all of Bouhat's work in that he is interested only in the very heart and essence of what he has to say. He eliminates numerically all unnecessary detail or gradations. As a result his work has an elemental power and force which one finds in the best of poetry. For Bouhat is a poet of the camera. Just as a poet will convey a world of sentiment and feeling in a dozen or so carefully chosen words, Bouhat takes the complex world of reality about him and distills it until he has the very core of the matter; so that in looking at his work we have the impression that we are seeing x-rays of the world about us. It is this characteristic of his work and Bouhat's active participation with whatever he is photographing that makes us feel that the photographs have not been taken but have just been taken. The shutter seems to have been always snapped when he was being profoundly moved. As if he were saying to himself: "This image

in my viewfinder is exactly what I have been searching for so long. This and only this will release me; and it must be now, right away and at all costs." So very much like photographs of a battlefield they come to us with such a terrific sense of necessity and immediacy that the graininess and the fuzziness of their unimportant details only serves to strengthen them.

In his portrait of a young girl he has defined the most abstract of all terms "beauty in a woman". Here is a young girl seen at a moment when all her vitality and freshness - in the lobe of her ear, the taut delicate neck bones, the dilated nostrils and in those thousand and one signs of a woman who wants to give of herself is being expressed. We also feel she is fully aware of the tremendous responsibilities of womanhood and in her sincerity, willing to accept the tragedy of giving. "Le Cordonnier", "Le Ménage", "La Solitude" and "Les Têtes de Veau", "Face et profile" are some of the purest and strongest examples I have ever seen of horror applied to creative photography. Horror here is used as a catharsis, as a revitalizing element in much the same way as Bosch in painting or Poe in literature. To me, this is the most important aspect of Bouhat's work to date. It is horror and horror alone in its most pure and absolute state than can show you the terrible harrowing emptiness of an old lady in misery and poverty; and then come up to you, grab you by the scruff of the neck and say "Well, come on now, how about it?"

Bouhat's latest photo "Calf Heads, front view and profile" speaks with the absolute finality and sureness which only death can bring. Ironically enough, however, clean and sparkling, there eyes still closed like unborn babes, and showered with green leaves and parsley herbs, they seem to laugh out at us, the still living. They hang on those bitter hooks with that innocence all powerful which death can only bring and like the three wise monkeys they seem to understand and forgive us.

They seem to be saying to us: "We cannot read your scale here, the grams, the kilos or the pounds, but we understand its importance in your way of life and after having killed, dismembered and carefully weighed and paid for us, we think that you should finally and at last, with all of your gentle culture, your love of the beautiful and your terribly exacting logic, that you should use our very heads as a decoration - is the most wonderful joke in the world."

Louis Stettner.

1 Kleines Mädchen mit Blättern im Jardin du Luxembourg

Petite fille aux feuilles, Jardin du Luxembourg

Little girl with leaves, Jardin du Luxembourg

2 Einsamkeit Solitude Solitude

3 Junges Mädchen mit Blumen Jeune fille aux fleurs Girl with flowers

4 Junges Mädchen Jeune fille Girl

5 Schaukasten Vitrine Window

6 Klaue eines alten Matrosen Intérieur de marin Room of an old sailor

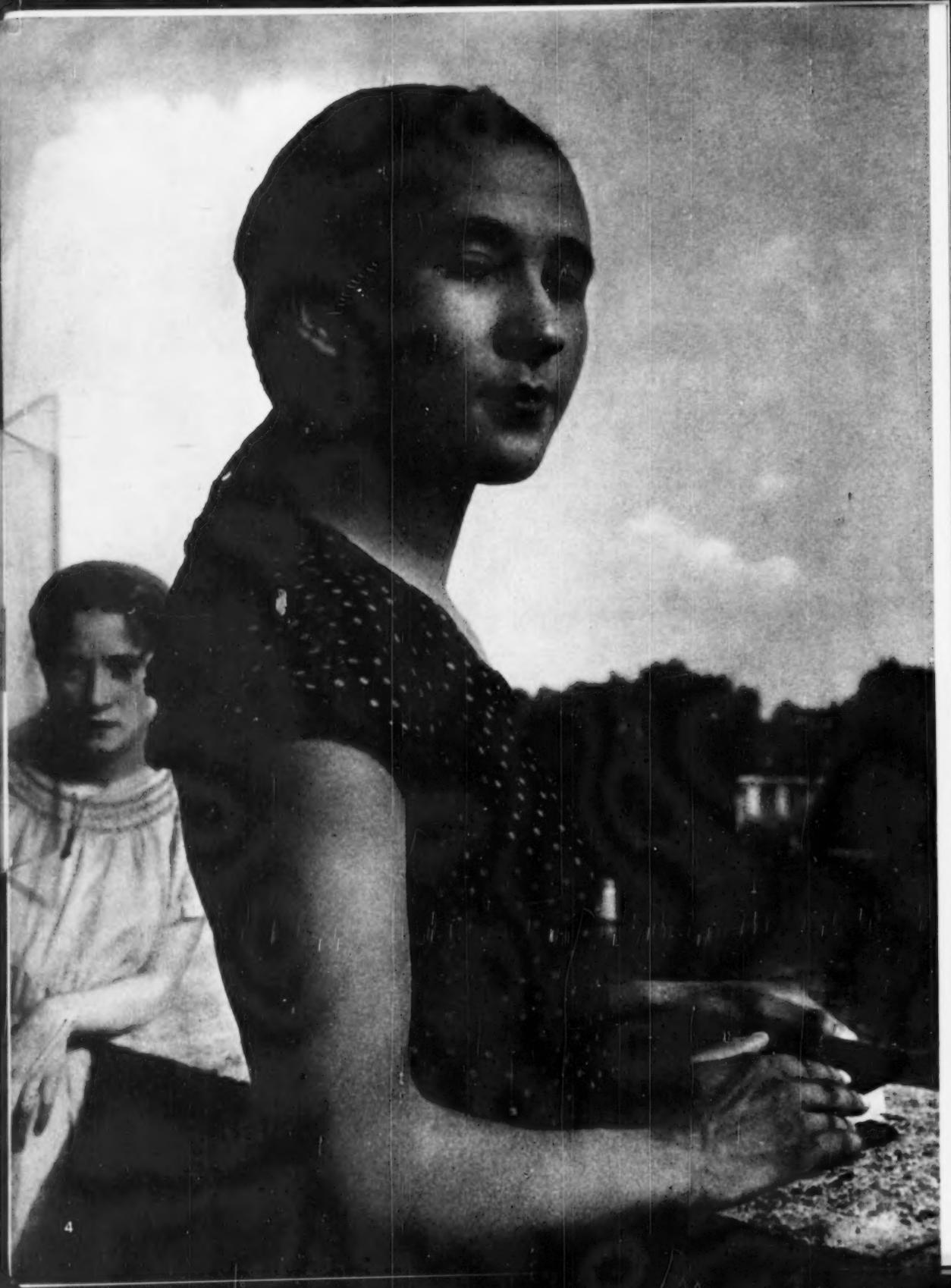
7 Schuster Cordonnier Cobbler

8 Mauer Mur Wall













POSE DE
TALONS
WOOD-
MILNE
& MAXIM'S

à VENDRE

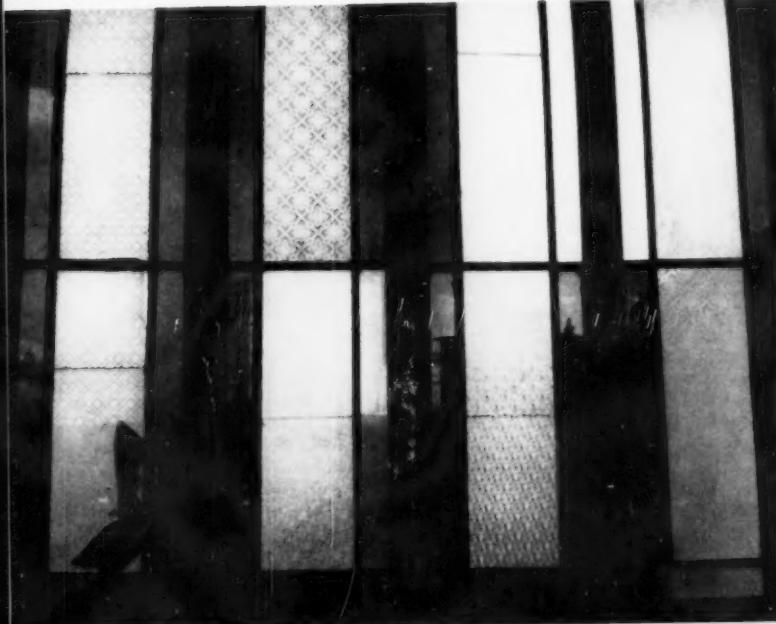
35



Kalbsköpfe Têtes de veaux Calf heads



Scheiden Vitres Panes



Reinigung Nettoyage Cleaning



Lob der Gräser

Zwei dieser Bilder sind während des Krieges entstanden. Das ist nicht ganz ohne Bedeutung. Denn hätten die Grenzen offen gestanden, würde man sich wohl an das Fremdländische, Bizarre und Außergewöhnliche gehalten haben, an Kakteen, Orchideen. So aber blieb man, auch photographierenderweise, im Lande und näherte sich — — natürlich ging es nicht, daß man sich, photomäßig, nur von Gräsern nährte. Aber die «Entdeckung», daß Gräser ein photogenes Objekt sind, das in seinem Formenreichtum immer wieder fasziniert, blieb. Vielleicht liegt es gerade an der Simplizität dieses Objekts, daß es erfassbarer ist als Baum, Wald und Landschaft. Geben wir es zu: es ist uns auch heute noch selten möglich, die Gesamtheit eines Waldes, eines Hügels in seiner *Ganzheit* zu erfassen; das liegt schon rein im Technischen bedingt. Es ist im Photographicen schwer, mehr als ein Objekt eindringlich zu erfassen, ob es sich nun um Gesicht, Vase, Nagel oder Möbelstück handelt. Das (photographische) Objekt ist eben im Moment der Aufnahme starr auf einen Gegenstand gerichtet, während das menschliche Auge eine Folge von Eindrücken so rasch erfäßt und als Schluß komponiert, daß das «zusammenfassende» Bild wenigstens für Momente gegenwärtig ist.

Gräser haben im übrigen, außer dem optischen Reiz, noch eine andere «Anziehungskraft»: sie stellen eine Welt dar, in die einzudringen es sich lohnt — erst im Betrachten, Aufspuren und bildmaligen Erfassen offenbart sich diese pflanzliche Welt. Und sie ist, wenn man so sagen kann, von architektonischer Schönheit. Dabei ist diese «Architektur des Halses», der Rippe und der Dolden überdies leicht, durchputzt. Hier hatte man das photographische Gefühl einzusetzen: diese Welt des im Winde zart Bewegten so festzuhalten, daß es auch in der Bildwiedergabe spürbar ist. Gibt es da Rezepte? Ich glaube kaum. Dünnhalmige Gräser, die am Wasser stehen, sind wohl anders zu erfassen als das In- und Nebeneinander einer krautigen Wiese; die hellen, beifarbenen Halme einer Bergwiese müssen sich anders vom Himmel abheben, als sich etwa die weißen Kugeln des verblichenen Löwenzahns im Decklicht des Grases zeigen sollen . . . sollen Gräser als Teil einer Landschaft gezeigt werden, dann wird man den Windhauch abwarten müssen, der das Spiel der Luft in ihnen erst zeigt; mitunter ist hier die «Unschärfe» erst das Bild des Grases!

Wenn wir uns hier ziemlich eng im Thema beschränken, dann mit Absicht — mit jener nämlich, auch Sie dazu zu führen, in diesen «Stoff» einzudringen. Es wird — wenn diese paar Beispiele nicht enttäuschen — auch Sie irgendwie faszinieren.

mauvß

Nr. 1. Es kommt auf den Standpunkt an! Es schadet nicht, wenn man sich ab und zu auch einen Schuh voll Wasser herauszieht, wenn man sich am Gras am Wasser heranprescht — dafür ergibt sich eine klare Zeichnung der Gräser gegen das Himmel und gegenüberliegendes Ufer spiegelndes Wasser und reizvolles Spiel des Gegenlichts. Noch eine Aufnahme mit Stativ! F 12 : 1/10 sec., Gelbfilter, Fokusslinse.

Nr. 2. Es ist nicht gesagt, daß nur ein Lehrerfeld den Begriff «Sommer» zu veranschaulichen vermögt; die gegen den fast schwarzen dunkel-

blauen Zugshimmel ragenden Dolden, Rippen und Halme vermitteln ebenso gut den Eindruck von ländlichem Sommer, von Wärme und summenden Insekten. Auch hier hat es sich gezeigt, daß ein praktisches kleines, aber stabiles Stativ von Nutzen ist. F 11 : 1/10 sec., Höchstempfindlicher Film. Starker GelbfILTER.

Nr. 3. Man kann natürlich sagen, daß verblichter Löwenzahn nicht Gräser im eigentlichen Sinne seien. Aber hier ging es darum, in diese Dschungelwelt einzudringen und das reizvolle Spiel von runden hohen Formen hinter dem Gitter, der Halme wiederzugeben. Erst nach

längerem Erkunden war das Licht so, daß diese flauigwirken Kugeln so richtig im Licht standen. Ein Stativ war unerlässlich, und die Expositionszeit lag näher bei einer Sekunde als bei einer halben. F 12 : 1 sec., Fokusslinse.

Nr. 4. Auch hier sind es nicht Gräser im Stile von Hahn und Löwe, aber diese verblichen, silbrig schimmernden Pflanzen zwischen den betonten zwei Senkrechten des Vordergrundes geben dem Bild Tiefe und «Luft», wobei die weiche Zeichnung der fernen Berge noch zur Stimmung beiträgt. F 11 : 1/10 sec., Panachro Film.

Two of these pictures were taken during the war. This fact is not completely without significance. For if the frontiers had remained open, people's attention would have been attracted by what was exotic, strange and out of the ordinary — cactuses or orchids for example. As it was, people had to stay at home and make do with what they had, even where photography was concerned — though of course our photographic appetites were not content to feed on grass alone! But the discovery remained with us that grasses make a photographic theme which in the wealth of its forms reveals a continual charm. Perhaps it is merely the simplicity of this theme which makes it an easier one to handle than that of a tree, a forest or a landscape. Let us admit that even nowadays it is seldom possible to capture the whole of a wood or the whole of a hill — for purely technical reasons. In photography it is difficult to capture clearly more than one object at a time, whether it be a face, a vase, a nail or a piece of furniture. At the moment of taking the photograph the lens is firmly fixed on one object, while the human eye records a succession of impressions and forms them into a visual image so quickly that the picture as a whole is actually present for a moment at least.

Moreover, in addition to their visual charm, grasses hold another attraction for us; they represent a world which is well worth penetrating; it is only after having tracked it down, looked at it long enough and made it our own in all the variety of its forms, that we really begin to know this plant world. It possesses, if one may say so, an architectural beauty of

In Praise of Grasses



No. 1. It all depends on the point of view! It does not matter at all if one gets a show full of water from time to time while hunting around for "Grasses at the Water's Edge" — in return one gets a good outline of the grass against the sky and the water reflecting the opposite bank with a charming play of against-the-light effects. Yet another photograph taken with a stand! F 12⁻¹, sec. Yellow filter.

No. 2. It is not true that the idea of summer can only be conveyed by a field of corn; the towering umbels, panicles and stalks, standing out against the dark blue slightly heavy August sky, give just as vivid an impression of a summer's day in the country, of warmth and buzzing insects. Here, too, it has been proved that a practical and small but steady stand can be of great use. F 11⁻¹, sec. High speed film. Strong yellow filter.

No. 3. It may be said that dandelions are not grass in the true sense of the word. But here it was a question of penetrating into this "jungle world" and reproducing the charming play of bright round forms behind the "fence" of stalks. It was only after waiting a long while that the light became just right for these soft fluffy balls. A tripod was indispensable and the exposure time was nearer a second than half a second. F 12⁻¹, sec.

No. 4. Here, too, these are not grasses in the sense of stalks and ears. But these full-blown shining silver plants between the two prominent pillars of the foreground give the picture depth and air and, at the same time, the faint outline of the distant mountains adds atmosphere. F 11⁻¹, sec. Panchromatic film.



2

its own. Moreover this "architecture of the stalk, the panicle and the umbel" is alive and pulsing. And here is where the photographic sense comes in — in order to capture this world, swaying gently in the breeze, in such a way that it is also visible in our photographs. Is there any role for this? I hardly think so. Tall thin grass has to be treated quite differently to the wild confusion of a meadow; the bright and coloured stalks in a mountain meadow must stand out quite differently against the sky than, for example, the way in which the downy white heads of dandelions must be shown in the thick grass. If grasses are to be shown as part of a landscape, then one must wait for the first breath of wind to show the right play of the air in them; how often "soft-focus" is merely the picture of the grass! If we are sticking somewhat closely to the theme, it is with a purpose — that of leading you to this world of plants and encouraging you to penetrate it. If you have not been disappointed by these few examples, then I am sure that you too will be completely fascinated.

mauvys

Eloge de l'herbe

Deux de ces photos furent prises pendant la guerre. Cela n'est pas tout à fait dépourvu d'importance. Car si les frontières avaient été ouvertes, on s'en serait tenu de préférence à tout ce qui est étrange, bizarre ou extraordinaire — à des cactus, des orchidées. Mais dans ces circonstances, on est resté au pays, même en ce qui concerne la photographie, et on va chercher sa nourriture... naturellement notre appétit photographique ne s'est pas contenté d'herbe! Mais il n'en reste pas moins que nous avons fait une découverte: l'herbe est un thème photographique, qui révèle dans la richesse de ses formes un charme continuuel. C'est un thème plus facile à traiter que celui que nous offrent un arbre, une forêt ou un paysage; cela tient sans doute à sa simplicité même. Admettons-le, il est vrai que, de nos jours, il ne nous est plus guère possible de saisir une forêt dans son ensemble, une colline dans sa totalité; cela provient de raisons purement techniques. En photographie, il est difficile de fixer clairement plus d'un objet à la fois, qu'il s'agisse d'un visage, d'un vase, d'un angle ou d'un meuble. L'objectif, au moment de la prise de vue, est fixé sur un seul objet tandis que l'œil humain saisit une série d'objets et en compose une image visuelle avec une telle rapidité que l'image complète existe réellement, pendant un moment du moins.





3

U'herbe a d'ailleurs, à part son charme optique, un autre attrait, celui de reproduire un monde où il vaut la peine de penetrer... ce n'est qu'après l'avoir cherché, longuement contemplé et après avoir saisi dans toutes ses formes que l'on commence à connaître ce monde des plantes. Et il est, si l'on peut dire, d'une beauté architecturale. De plus cette « architecture de tiges, de panicules et d'ombelles » est pleine d'animation, toute palpitable de vie. C'est là que devrait intervenir le sentiment photographique : restituer ce monde délicat en mouvement dans le vent de manière à le rendre sensible même dans son image. Y a-t-il une recette ? Je ne crois pas. Les herbes hautes et minces qui se trouvent au bord de l'eau demandent un traitement bien différent

de celui que reclame une prairie luxuriante; les tiges claires et colorées d'une prairie de montagne doivent se détacher contre le ciel autrement que ne doivent se montrer, par exemple, les têtes blanches des pissenlits en graine dans l'épaisseur de la verdure... veut-on monter l'herbe dans le cadre d'un paysage, dans ce cas, il faut attendre le premier souffle de vent qui va faire apparaître le jeu des airs, à ce propos le flou n'est-il pas l'image même de l'herbe ?

Si nous nous limitons étroitement à ce sujet, ce n'est pas sans intention ; celle de vous rapprocher de ce monde nouveau, de vous y introduire. D'une manière ou d'une autre, il vous fascinera aussi — pour peu que ces quelques exemples ne vous aient pas décus.

mauvss

N° 1. Tout dépend du point de vue ! Peu importe que de temps en temps on se mouille les pieds lorsqu'on est en quête d'herbes au bord de l'eau : pour récompense on a un clair contour des herbes contre le ciel, les reflets dans l'eau de la rive opposée et les jeux prestigieux du contre-jour. Encore une photo prise avec pied : F 12 — 1/10 sec. — Filtre jaune.

N° 2. Il n'est pas dit que seul un champ d'épis soit capable d'illustrer l'idée de l'été — les ombelles, les panicules et les tiges qui se dressent contre le ciel bleu foncé et un peu lourd du mois

d'août donnent bien aussi l'impression d'été à la campagne, de chaleur et d'insectes bourdonnants. Ici aussi on a constaté qu'un trépied pratique, petit mais stable, est utile. F 11 — 1/10 sec.

Film supersensible — Puissant filtre jaune.

N° 3. On peut naturellement dire que les pissenlits en graine ne sont pas de l'herbe au vrai sens du mot. Mais ici il s'agit de peindre dans cette jungle et de reproduire le jeu charmant des formes rondes et claires derrière la grille des tiges. Ce n'est qu'après une assez longue attente que ces boules au duvet léger se

trouvent dans la bonne lumière. Un pied était indispensable et le temps de pose se rapprochait d'une seconde davantage que d'une demi seconde. F 12 — 1 sec.

N° 4. La non plus il ne s'agit pas d'herbes si l'on entend par là des tiges et des épis ; mais ces plantes fines aux reflets argentés qui se dressent entre les deux perpendiculaires marquées de l'avant-plan donnent à l'image de la profondeur et de l'air, et le contour léger des montagnes ajoute en même temps à l'ambiance. F 11 — 1/10 sec. — Film panchromatique.



Photo Erich Bauer - Summer - Ete - Summer



ORPHEE

Dans le numéro de février de « Camera », à la page 64, nous avons signalé le nouveau film « Orphée », de Jean Cocteau. Entre temps, il nous a été possible, au cours d'une interview avec Jean Cocteau, d'obtenir de nouvelles précisions sur la naissance de ce film, ainsi que de très intéressantes prises de vue que nous publions ici.

LA RÉDACTION.

Des prises de vues très curieuses ont été effectuées dans les ruines dévastées et abandonnées de l'Ecole de Saint-Cyr — anciennement par bombardement aérien en 1944, lorsqu'il fallut isoler rigoureusement les approches de la Normandie...

La, M. Cocteau trouva les aspects désolés et vides qui caractérisent les approches des Enfers. Christian Bérard, qui devait établir ce décor, venait de mourir, et M. Cocteau songea soudain que nos temps extraordinaires pouvaient sans peine lui fournir des aspects d'apocalypse!

Dans ces ruines étonnamment silencieuses, il situe la région intermédiaire entre la vie et la mort. C'est là, en traversant cette zone, que la Mort et ses compagnons prennent une forme visible; là aussi les morts conservent, un moment encore, une apparence momentanée due, nous dit Jean Cocteau, à la force de l'habitude, à la déformation professionnelle (*de la vie!*) dont il doit être difficile de se défaire!

Orphée, lorsqu'il croise quelques-uns de ces demi-fantômes, demande : « Vivent-ils ? » On lui répond : « Ils le croient ! ».

Ces scènes ont été tournées au cours de quatre soirs et de quatre nuits, dans la lumière, à la fois violente et fausse, des projecteurs, coupée de coups de clarté et de coups d'ombre. Ces aspects étaient, sous l'éclairage des arcs, réellement extraordinaires: façades déchiquetées, pans de murs en loques, escaliers soudain rompus... et partout des couches d'ombres, des taches de couleurs étranges se sont dessinées sur ces murs crevés, brûlés par l'encendie, dégradés par les pluies.

Dans cette zone équivoque des apparitions et des disparitions, les effets cinématographiques sont nombreux et saisissants; mais tous les trucages sont directs, sans aucune intervention de la machine Trucani des appareils du laboratoire. C'est la prise de vues, aux possibilités et aux ressources ingénieuses et subtiles, qui prend la première place. Ainsi, dans une scène entre François Périer (le Chauffeur de la Mort) et Orphée (Jean Marais), on verra Périer (mort) marcher — ou plutôt s'avancer — immobile, à côté de son compagnon (vivant). Les deux interlocuteurs tournent séparément, ont été rapprochés par le jeu de la « transparence »; l'effet est obtenu grâce à la nouvelle machine américaine « à fixité parfaite pour images à la glace ». La précision obtenue sur l'être photographié et l'être réel est rigoureuse.

La Mort tient là, dans un chalet dévasté, une sorte de P.C.; c'est en cet endroit qu'elle apparaît pour ses sorties vers le monde des vivants; elle émerge du vide — d'un miroir ou d'un jeu de miroirs. C'est là qu'Orphée reçoit la permission de revenir à la vie sans tourner la tête: la siège le tribunal qui juge la Mort. C'est là que Jean Marais plonge les mains dans un sac de 100 kilos de mercure: premier signe de sa disparition... car le mercure, opaque, cache les mains au fur et à mesure qu'elles pénètrent; l'effet d'effacement progressif est absolu, et en même temps les reflets et les freins de la surface du métal liquide ajoutent à la scène quelque chose de stupéfiant.

Mais, ces effets, M. Jean Cocteau les a voulu simples, et comme normaux, et en effet, pour les êtres surnaturels que nous allons rencontrer.

In the February number of "Camera" (p. 64) we spoke about Jean Cocteau's new film "Orpheus". Since then, in an interview with Cocteau himself, it has been possible for us to learn more about the way in which the film was made and also to obtain some very interesting shots from the film which we take great pleasure in reproducing here. — THE EDITOR.

Some very curious sequences were taken among the devastated and deserted ruins of the Saint-Cyr Military School, which was completely destroyed by bombing in 1944 when all possible approaches to the Normandy battle area were being rigorously sealed off. Here Cocteau found the desolate and empty settings which characterize the entrance to Hades. Christian Bérard, who was to have created these scenes, had just died and Cocteau suddenly had the idea that our extraordinary times could easily give him the apocalyptic scenes he was looking for!

Amid these strangely silent ruins, he places the intermediate region between life and death. It is while passing through this zone that Death and her companions assume a visible form; here too, that the dead keep for a moment longer a fleeting semblance of life due, Jean Cocteau tells us, to force of habit, to a professional deformation (*of life!*) which it is apparently so difficult to throw off!

As Orpheus passes some of these semi-phantoms he asks: "Are they alive?" And he is told, "They think so!"

These sequences were filmed during the course of four evenings and four nights, under the violent and at the same time unnatural light of the projectors, cut by patches of brilliance and patches of shadow. These scenes under the arc lamps are really extraordinary: jagged façades of houses, broken-down stretches of walls, stairways suddenly ending in mid-air . . . and everywhere shadow upon shadow, splashes of strange colours standing out against these battered walls, burnt by fire and worn away by the rain.

In this equivocal zone of appearances and disappearances, the camera effects are both numerous and striking; but all the *tricks are straightforward*, without any assistance from machinery or laboratory apparatus. It is the shot, with its ingenious and subtle possibilities and resources, that is most important.

Thus in a scene between François Périer (Death's driver) and Orpheus (Jean Marais), Périer who is dead, is seen walking or rather floating forward by the side of his companion, who is alive. The two men were filmed separately and put together afterwards by means of "transparent" effects. These effects are obtained by using a new American machine which is "perfectly steady for taking pictures in a mirror"; the precision obtained on both the person photographed and the real person is remarkable.

Here, in a ruined chalet, Death holds a kind of Command Post; it is here that she becomes visible when she is going to visit the world of the living: she emerges from space — from a mirror or series of mirrors. It is here that Orpheus receives permission to return to life if he promises not to look back; here sits the tribunal which judges Death. It is here too that Jean Marais plunges his hands into a tank containing over 300 lbs. of mercury, the first sign of his disappearance . . . for mercury, being opaque, hides his hands as they sink in. The effect of gradual disappearance is perfect and at the same time the reflections, the quivering on the surface of the liquid metal, add something stupefying to the scene.

Photographie à gauche — Photography left side — Photographie links

Finale: la Mort, aidée par Heurtelore et Cégeste, renvoie Orphée parmi les vivants, où il retrouve Eurydice. — Finale: Death helped by Heurtelore and Cégeste sends Orpheus back among the living, where he will find Eurydice again. — Finale: der Tod, unterstützt von Heurtelore und Cégeste, sendt Orpheus unter die Lebenden zurück, wo er Eurydice wiederfindet.

sur l'écran, ce sont la leurs procédés usuels et ordinaires d'apparaître ou de se comporter.

Tous les trucages, avons-nous dit, sont directs... c'est, chaque fois, l'imagination, l'ingéniosité, l'invention qui doit résoudre tous les problèmes que le poète Jean Cocteau posait au chef-opérateur Nicolas Hayer, dont le savoir-faire fut, en effet, trouver l'artifice ou la ruse, qui permettait de jouer de la lumière et de l'ombre sur la couche sensible.

Surtout ces artifices, il les utilise sans éclat, sans « roulement de tambour », sans en souligner l'imprévu ou le fantastique. Par-dessus tout, en effet, il a voulu éviter de donner à son film une allure d'étrangeté extraordinaire, troublante et mystérieuse. Le ton du récit est naturel et facile; et si, dans le fil du récit, il y a des trous et comme des coupures, c'est parce que, là aussi, il y a des choses que nous ne savons pas!

M. Cocteau, pour rendre son récit plausible, a voulu que la Mythologie devienne proche de nous; par conséquent, il fit des emprunts à la Mythologie moderne qui nous entoure.

Les voix de la radio, les panneaux d'électricité, les tribunaux d'épuration

But Cocteau wanted these effects to be simple, as though normal; and, indeed, for the supernatural beings we are going to meet on the screen, they are their usual and ordinary ways of appearing and behaving. As we have said, all the tricks are straightforward... It was imagination ingenuity and inventiveness every time which were to solve the problems that the poet Jean Cocteau set his chief operator, Nicholas Hayer, whose skill succeeded in finding the artifice or ruse which made it possible to play with light and shadow on the film.

And above all, he uses these artifices quietly, without any fuss, and without stressing the unexpected or fantastic in them. More than anything else he wished to avoid giving his film an appearance of peculiar strangeness, disturbing or mysterious. The tone of the narrative is natural and easy; and if in the thread of the tale there are gaps or what might appear to be cuts, it is because here too there are things we do not know! In order to make his story plausible Cocteau wanted Mythology to be brought near to us; consequently he has borrowed from the modern mythology which surrounds us. *Voices on the radio, electricity breakdowns, purging tribunals, things with which we are familiar, all pass us*



Jean Marais, *Orphée entre dans le domaine de la Mort*; ses gants lui permettent de franchir l'obstacle des glaces

Jean Marais, *Orphée entre le Domaine of Death*; his gloves enable him to pass the barrier of mirrors

Jean Marais, *Orphée, bientôt dans l'au-delà*; ses gants empêchent qu'il passe des Hindernis aux Spiegelglastüren durchzukriegen



Cégeste mort va être ressuscité « mort » dans le Domaine de la Mort

The dead Cégeste is to be revived "dead" in the Domain of Death

Gestorben, wird Cégeste im Reich der Toten - zum Tode auferweckt werden

tion, qui sont pour nous habituels, nous déposent cependant, chargée d'énigmes que nous n'approfondissons pas."

Tout, ainsi, dans le film, aura l'apparence de faits usuels et normaux. On a dit qu'on y verrait des anges; c'est une erreur. François Perier n'est pas un ange; c'est un jeune étudiant mort que la Mort emploie comme chauffeur.

Le cinéma apparaîtra, dans *Orphée*, comme une « écriture » spéciale, choisie et utilisée par un poète. Il faut nier qu'un tel film, inspiré par l'esprit de poésie, soit une entreprise hasardeuse ou chimérique. Comme il y a plusieurs sortes de musique ou de littérature, il est légitime qu'il y ait, dans le cinéma, des réalisations à caractère purement industriel, ou que certains films soient des pièces de théâtre. Mais il doit y avoir place aussi pour des films qui sont d'ambitieuses expressions d'art, vues et racontées par un poète.

Pierre Michaut.

by however, full of enigmas into which we do not bother to look deeply! Thus everything in the film will have the appearance of ordinary and normal occurrences; it has been said that there will be angels in it; this is not so. Perier is not an angel; he is a young student who is dead and whom Death uses as her driver.

In *Orphée* the cinema will appear like a special kind of medium, that has been chosen and used by a poet.

No one can say that this film, inspired as it is by the spirit of poetry, is a venturesome or fanciful undertaking. Just as there are several kinds of music or literature, so in the cinema too it is only right that there are some films of a purely industrial character, or that some directors make films out of stage plays. But a place must also be found for films which are ambitious expressions of art, visualised and told by a poet.

Pierre Michaut.

ORPHEEUS

Wir haben in der Februar-Nummer der «Cameras» (S. 64) auf den neuen Film «Orpheus» von Jean Cocteau hingewiesen. In der Zwischenzeit war es uns möglich, in einem Interview mit Jean Cocteau noch Naheres über den im Entstehen begriffenen Film zu erfahren und auch einige sehr interessante Filmaufnahmen zu erhalten, die wir hier veröffentlichen.

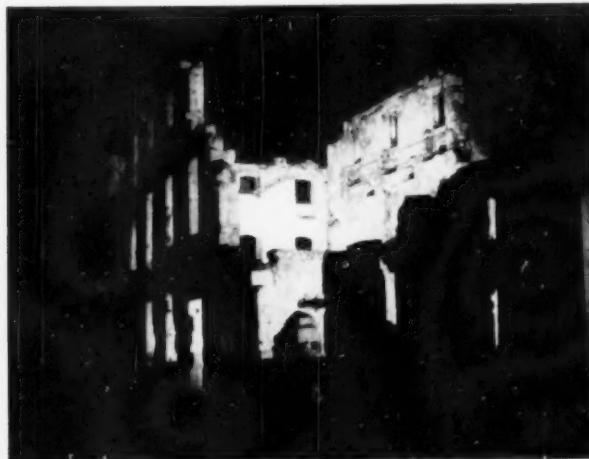
DIE REDAKTION

Außerst eigenartige Aufnahmen entstanden in den verheerten und verlassenen Ruinen der Militärschule von Saint-Cyr, die im Jahre 1944, als es galt, die Zugänge zur Normandie aufs strengste zu sperren, durch Luftbombardements zerstört wurde.

In diesen Trümmern fand Jean Cocteau die einsamen, oden Blickfelder, die den Eingang zur Unterwelt charakterisieren. Christian Bérard, der ursprünglich diese Szenen errichten sollte, war eben gestorben. Da kam Cocteau auf den Gedanken, daß ihm unsere außergewöhnliche Gegenwart ohne Schwierigkeiten apokalyptische Aspekte liefern könnte.

In diese überraschend lauthose Ruinen stellt er die Zwischenregion, die sich zwischen dem Leben und dem Tod befindet. Hier, beim Durchqueren dieser Zone, gehen der Tod und seine Begleiter in die sichtbare Form; hier ist es auch, wo die Gestorbenen noch eine kleine Weile eine zeitliche Gestalt beibehalten, als Folge — so sagt uns Jean Cocteau — der Macht der Gewalt, der beruflichen Verunstaltung (des Lebens!), von der es so schwer sein muß, sich frei zu machen!

Da Orpheus einigen von diesen Halb-Gespenstern begegnet, fragt er: «Leben sie?» Man antwortet ihm: «Sie meinen es!» Diese Szenen wurden im Laufe von vier Abenden und vier Nächten im heftigen und zugleich unwahren, Licht- und Schattenschläge projizierenden Feuer der Scheinwerfer gedreht. Die Szenerie war un-



La zone mystérieuse, vestibule du domaine de la Mort
The mysterious Zone, approach to the Domain of Death
Die geheimnisvolle Zone, der Vorhof des Totenreiches



Orphée et Heurelouse: Jean Marais et François Périer
Orpheus and Heurelouse: Jean Marais and François Périer
Orpheus und Heurelouse: Jean Marais und François Périer

PHOTOS: ROGER GORBEAU

ter der unheimlichen Gewalt dieser Beleuchtung wahrhaft außerordentlich zerstörte Fassaden, Mauerstücke in Fetzen, Treppen, die auf einmal nicht mehr weitergehen ...; und überall zeichneten sich Schattenlagerungen ab und Flecken fremdartiger Farben an diesen geplatzten, von Feuersbrunst ausgeglühten, vom Regen zermürbten Mauerwerken.

In dieser doppeldeutigen Zone der Erscheinungen und der Entrückungen sind die kinematographischen Effekte zahlreich und packend; aber jeder dieser Kunstgriffe ist unmittelbar *Fer-Hirklichung* und erfolgt ohne jegliches Dazwischenstehen der Trickmaschine oder der Apparaturen des Laboratoriums. Es ist das photographische Bilden mit seinen sinnsreichen und sutilen Möglichkeiten und Hilfsspielen, das bei diesem Verfilmten die erste Stelle einnimmt.

So wird man in einer Szene zwischen François Périer (dem Chauffeur des Todes) und Jean Marsac als Orpheus sehen, wie der tote Périer an der Seite seines (lebenden) Gefährten unbeweglich schreitet — oder eigentlich naher rückt. Die beiden Partner, jeder für sich gefredet, wurden durch das Prinzip der « Durchsichtigkeit » einander an die Seite gestellt. Erzielt wird dieser Effekt dank der neuen amerikanischen Maschine mit vollkommener Fixierung für Spiegelauflösungen. Die bei der Zusammenfassung eines photographierten und eines wirklichen Wesens erreichte Präzision ist überaus vollkommen.

Der Tod hält hier, in einer verwüsteten Holzhütte, gewissermaßen einen Kommandoposten inne; dies ist die Stelle, wo er in Erscheinung tritt, um nach der Welt der Lebenden auszufahren; hier entsteigt er dem Nichts — einem Spiegel oder einem System von Spiegeln.

Und hier ist es auch, wo Orpheus die Erlaubnis erhält, ins Leben zurückzukehren — ungewandtes Gesicht. Hier sitzt das Tribunal über dem Tod zu Gericht. Und hier taucht Jean Marsac seine Hände in einen Trog mit 400 Kilogramm Quecksilber, als erstes Zeichen seines Entschwindens ... denn der undurchsichtige Merkur entrückt die Hände nach und nach, nach Maßgabe. Untertanachens; der Effekt einer fort-schreitenden Auflösung ist bestechend und die Reflexe und das Zittern an der Oberfläche des flüssigen Metalls gelten der Szene etwas unsagbar Verwirrendes mit.

Aber Jean Cocteau hat diese Wirkungen so gewollt, daß sie einfach sind und wie von selbst. In der Tat, bei den übernatürlichen Wesen,

denen wir auf der Leinwand begegnen werden, sind dies die gebräuchlichen und üblichen Maßnahmen zu erscheinen und sich zu betragen. Wir haben gesagt, alle Umbildungen der Wirklichkeit seien unmittelbar ... jedesmal sind es Embildungskraft, Scharfsinnigkeit und Erfundungsgabe gewesen, denen es zukam, alle die Aufgaben zu lösen, die der Dichter Cocteau dem Chef-Operateur Nicolas Hayek stellte, dessen Gewandtheit ihm tatsächlich die Kunstgriffe und Listen finden ließ, die es ermöglichten, mit Licht und Schatten auf der empfindlichen Bromsilberschicht zu spielen.

Vor allem verwendet er diese Kunstgriffe prunklos und ohne sie auszutrommeln und ohne das Erwartete und Phantastische herauszustreichen. Denn allem voran hat er verhüten wollen, daß sein Film den Anstrich einer außerordentlichen, verwirrenden und mysteriösen Fremdartigkeit erhalten. Der Ton der Erzählung ist natürlich und schlicht, und wenn es in ihrem Verlauf Lucken hat und gleichsam Unterbrechungen, so deswegen, weil es auch hier Dinge gibt, um die wir nicht wissen.

Um seine Erzählung gefällig zu machen, wollte Cocteau, daß die Göttersage etwas aus ganz Naheretretendes werde. Deshalb entlich er mancherlei der uns umgebenden Mythologie der Moderne.

Die Stimme des Rundfunks, Elektrizitätspannen, Sauberungsgerichte, die für uns etwas Gewöhnliches sind, reichen dennoch über uns hinaus, von Ratschluß schweigt, die wir nicht ergunden!

So hat denn auch im Film alles den Anschein des Üblichen und Normalen. Es ist gesagt worden, man sieht darin Engel. Es ist ein Irrtum. François Périer ist nicht ein Engel; er ist ein junger gestorbener Student, den der Tod als Chauffeur beschäftigt.

Das Lichtspiel ist in Orpheus sozusagen lediglich eine besondere Schrift, die von einem Dichter gewählt und verwendet wurde. Es muß in Abrede gestellt werden, daß ein solcher, durch den Geist der Poesie inspirierter Film ein gewagtes oder hingespinstiges Unternehmen sei. Da es auch verschiedene Arten Musik und Literatur gibt, ist es wohl recht, daß es auch bei den Filmen Erzeugnisse rein industriellen Charakters geben mag, oder solche, die von einigen durch Verfilmung von Theaterstücken hergestellt werden. Aber es soll auch Platz sein für jene, die anspruchsvoller Kunstausdruck sind, von Dichtern erschaut und erzählt.

Pierre Michaut.

Großer internationaler Photo-Wettbewerb 1950

mit internationaler Jury

Die CAMERA, Internationale Monatsschrift für Photographie und Film, veranstaltet einen großen internationalen Photowettbewerb für Berufsfotografen und Amateure. Zweck dieses Wettbewerbs ist, die besten Fotografien aus allen Ländern kennenzulernen und von einer Jury, von Profis ausgewählt, die die Equivalente Bilder für die Ausstellung zu wählen. Der CAMERA-Wettbewerb ist ein Foto-Wettbewerb für alle Photofotografen, sei es dass sie die bekanntesten Namen mit den stillen Schaffenden und die Jungen mit ihren Meistern meinen können. Eine internationale Jury besteht aus den Herren Daniel Maslet, Paris (Frankreich), Bruno Stefan, Mailand (Italien), Adolf Lazi, Stuttgart (Deutschland), Dr. Zelzer, Lucerne (Schweiz) und Walter Laubli, redaktör von CAMERA, selektiert die Fotos. In plus des Diploms und des distinctions prévues, eine somme de 2000 Fr. sera répartie entre les concurrents les plus qualifiés selon le talent de chaque d'entre eux. Non seulement toutes les photos primées paraîtront ensuite dans CAMERA, mais on présentera en outre une grande exposition.

Chaque Photographe peut participer à ce concours en présentant six photos (des photos couleur à la main et les diapositives en couleurs ne sont pas admises). Les photos sont collées et au format minimum de 10-12 cm et maximum de 30-35 cm sont envoyées post payé à : CAMERA - Concours international de photographie - Lucerne (Suisse). Dernier délai d'envoi : 30 septembre 1950.

Grand concours international de photographie 1950

avec jury international

CAMERA, revue internationale de la photographie et du film, organise un grand concours international de photographie pour professionnels et amateurs. Le but est de découvrir les meilleurs photographes de tous les pays et, surtout, de faire connaître leurs pluies de leur donner l'occasion de paraître dans le résumé CAMERA. Dans ce concours seront à faire les photographies les plus jeunes pouvant se presenter avec leurs maîtres, les moins les photographes avec ceux qui sont moins connus.

Great International Photographic Competition 1950

With International Jury

CAMERA, the international magazine for photography and moving picture, is organizing an International Photographic Competition for professional and amateur photographers. The purpose of this competition is to discover the best photographs of all countries and to choose from the mass of entries the best photographs for publication in CAMERA. It will be a competition for all photographers, in which the young ones their masters, the famous names and those as yet unknown, will be able to show their skill.

The photographic competition is organized by an international jury consisting of the following: Daniel Maslet, Paris (France); Bruno Stefan, Milan (Italy); Adolf Lazi, Stuttgart (Germany); Dr. Zelzer, Lucerne (Switzerland); and Walter Laubli, Editor of CAMERA.

Each photographer may submit as many as six photographs in this competition (hand-coloured photographs and colour transparencies will not be accepted). Photographs should be unmounted and between 10-12 inches and 30-35 inches in size. They should be sent postpaid to: CAMERA, International Photographic Competition, Lucerne, Switzerland. Closing date for entries: September 30th, 1950.



Photo: Kosti Ruud Max



Photographen unter sich

Les photographes entre eux

Photographers' notes

Dieses Bild verdanke ich einem Spaziergang an einem Sonntagmorgen. Die Strahlen der durch die Morgen Nebel herpenden Sonne ließen die darren Blätter am Boden hell aufleuchten. Ich bestimmte auf der Mattscheibe der Rolleiflex den Ausschnitt, halb hinter dem Baume rechts versteckt. Blende des Apparates auf $\frac{1}{10}$ sec., Verschluss auf $\frac{1}{10}$ Sekunde eingestellt — lauerte ich auf eventuelle Spaziergänger, die mir das Bild belben sollten. Der Hund kam zuerst, ich hatte mit ihm «Vorliebe genommen, doch trieb er sich immer, ohne Rücksicht auf meinen Bildaufbau, im Ausschnitt herum. Da — ahnunglos marschierte meine erschöpfe Staffage in das Bild hinein. «Klick» festgehalten — zur dauernden Erinnerung.

Cette photo, je la dois à une promenade que j'ai faite un dimanche matin. Les rayons du soleil pénétrant à travers la brume matinale éclairaient vivement les feuilles mortes gisant par terre. Dans le verre dépoli de mon Rolleiflex, j'ai choisi la vue qui me plaisait. J'avais caché derrière un arbre à droite, diaphragme ouvert à $\frac{1}{10}$, un temps de pose de $\frac{1}{10}$ sec., je me tenais à l'affût guettant l'arrivée d'un passant éventuel qui animerait ma prise de vue. Le chien arriva d'abord, et j'aurais pu me tirer d'affaire avec lui; malheureusement il allait et venait dans mon champ de vision sans faire aucun cas de la composition de ma photo. Puis sans rien soupçonner de son rôle, le figurant désiré entra dans le cadre que je lui avais choisi et «clic» — le voilà saisi à tout jamais.

I took this picture while out for a walk one Sunday morning. The rays of the sun breaking through the morning mist brightly lit up the withered leaves lying on the ground. In the viewfinder of my Rolleiflex I decided on the view I wanted to take. Half hidden behind the tree on the right, aperture set at $\frac{1}{10}$, shutter at $\frac{1}{10}$ sec., I laid in wait for a passer-by to give the right touch of life to my picture. First of all came the dog: I could just have managed with him but he wandered around "in my viewfinder" without any thought for the composition of my photograph. Then, all unsuspecting, the necessary figure walked right into the picture. «Click», captured "for the rest of eternity".

Photos und Text von Albert Winkler

Photos et texte par Albert Winkler

Photographs and text by Albert Winkler

Die Bestimmtheit und die Eleganz der Bewegungen der Hände des Polizisten waren schuld, daß ich mich, ungeachtet des dichten Verkehrs, vor seiner Kanzel aufstellte. Das Thema oder Polizists bestimmte den Bildwinkel von unten, um ihn als Beherrscher des Verkehrs erscheinen zu lassen. Die Rolleiflex scharf eingestellt, Blende 8, Verschluß auf $\frac{1}{250}$ Sekunde, wartete ich auf die Bewegung, die diesen Eindruck noch verstärkte. «Klick» — da war sie, sie brachte ein Auto zum Stehen und löste indirekt meinen Verschluß aus.



Ce fut un agent dont les mains dessinaient des mouvements précis et élégants qui me décidèrent à établir mon appareil près son refuge, devant lequel je restai complètement indifférent à l'intense circulation. Le thème «l'agent» a nécessité une vue prise d'en bas pour le détacher, lui, le maître de la circulation, de la masse anonyme des passants. Mon Rolleiflex bien mis au point, diaphragme 8, un temps de pose limité à $\frac{1}{250}$ sec., j'attendis le geste qui renforcerait encore cette impression de maîtrise. «Click» — le voilà, faisant arrêter une auto et en même temps déclenchant indirectement mon obturateur.

The precision and smartness of the movements of the policeman's hands were the reason for my setting up my camera in front of his stand with complete disregard for the heavy traffic. The subject, "The Policeman", made it imperative to take the picture from below in order to show him dominating the traffic. With my Rolleiflex sharply focussed, aperture f/8, shutter at $\frac{1}{250}$ sec., I waited for the movement that would heighten this impression even more. "Click", there it was, bringing a car to a standstill and indirectly causing my shutter to be released.

Rendez-vous mit dem Französischen Film in Zürich

Filmfeste sind turbulente Szenen in der babylonischen Vermessenheit riesiger Hotels, in dubbeltenschimmernden, parfümschwangeren Foyers protziger Lichtspieltheater pompos Auftritte, die das Interesse ins Scheinwerferlicht stellten und mit deren Schleppen die Poesie zusammenwissen..., weil sie ein wenig verstaubt sein muß. Filmfeste... In Zürich war es das Fest des Films. Und dazu noch des Französischen. Ein fast privates Ereignis, ohne den Wellenwurf der Organisationsmaschine, voller charmanter Improvisationen. Keine lauten Plakate, kein kreischender Empfang an der Eisenbahn. Lediglich eine Taube flatterte in die Bahnhofshalle, als wir ankamen, flog auf den Stromabnehmer der Lokomotive, fiel vom elektrischen Schlag getroffen aufs Gleise und wurde von der manovrierten Maschine gleich einer in den Traum gesunkenen Seele überfahren. Auf der Limmatt trich ein totes Tier – war's ein Hund ?, war's ein Hahn ? – der rosaroten Haarschleife eines Mädchens nach. Der Geist Jean Cocteau sprangte seine zerbrechlichen Flügel über den Knotenpunkten des Lebens, noch ehe der Prinz der modernen Kunst gekommen war, die Rockarmel über seinen schmalen Handgelenken zurückzukrempeln und diese Stadt noch kostbarer lebendig zu machen, die mit dem See und den Segeln über dem See und den Bergen über den Segeln ihre automatisierte Nervosität umspielt, mit tausend schweizerischen Bodenständigkeiten das Uswirkliche ihres übersteigerten Daseins herausarbeitet.

In diesem Zürich improvisieren ist unmöglich (und bezaubernd) wie das Photographieren mit einer Zigarrenschachtel: man versucht es dennoch – und staunt, daß es Bilder gibt... (Vielleicht hat man sie zuvor darin versorgt.) Trick? – »Imagination!« sagt Jean Cocteau und setzt aus einem Dutzend Spiegel-scherben einen großen Wandspiegel zusammen, vollkommen und sprunglos. Er führt erst ein zerberstendes Spiegelglas und setzt den Streifen kehrt-ein, sodass er rückwärts abläuft. Die Scherben springen zurück ins Ganze, als hätten sie ihr Leben lang nichts anderes getan... Da läuft « Le sang des Bêtes », ein vernünftiger, krasser Schlachthaus-Dokumentarfilm. Endlich sehen wir einmal, woher das Beef-steak kommt, wieviel Kalber in Stromen aus dem ritisch ratsch-kopflösen Rumpf bluten und dann noch einmal auf die Beine springen müssen mit ihren zuckenden Nerven, damit ein jeder zum Abendbrot sein Stückchen Leberlein erhält. Das Matinee-Publikum pfeift empört. Nichts leichter, als es zu betreden. Blut gegen Blut. Man schickt, abgefüllt in ein paar Kilometer lebender Mädelnaden, ein junges Filmstarblut auf die Bühne und läßt es einige Belanglosigkeit über die « difficultés du cinéma français » plaudern, bis wir im Saal friedlich wie schlachtbare Kalber, selber die staunenden Augen rollen. Wir waren bezaubert. Erhielten weder Karten noch Programm – nach Programm. Und wollten der Unifrance-Film und dem ruhigen Instanten Paul Rothenhauser schon böse sein. Aber dann war es unglaublich reizvoll über blühend hübsche Helferinnen, die plötzlich auftauchten und verschwanden, über Colette... Sabine... Sylvia... und wie sie alle heißen mochten, in diese organisatorische Halbwelt vorzustolzen, in der die Kündigte des diskretten Arrangements, Mme In der Mauer vom Cinéma Nord-Sud, sich in die Bohème ihres blauen Halstuchs hülle, als liefern alle Läden der Filmwoche darin zusammen... in diesem zierlichen Kramkram hinein und her- und mitzuschwabbern zwischen dem eleganten Raum an Lac und der alles, Kraut und Kabis, Kunstler und Kritiker versammelnden Librairie Française, wo die schminklose, aufreizend natürliche, reizend kindliche Darstellerin der « Gigi », Danièle Delorme auf offener Straße auf einen Kuchenstuhl stieg um die Tricolore vor den Läden zu hängen... es war unglaublich reizvoll, sagten wir, im Keller unter dieser Buchhandlung (Cocteau meinte dazu « seulement les beaux trop petits ne sont pas trop grands ») mit der kleinen « Marie du Port » mit Danièle Courcelle auf einer Kiste zu sitzen und sich plötz-

lich dabei ertappen, wie man einander den versierten Interviewer und den großen Star vorspielte.

Aber nun zum

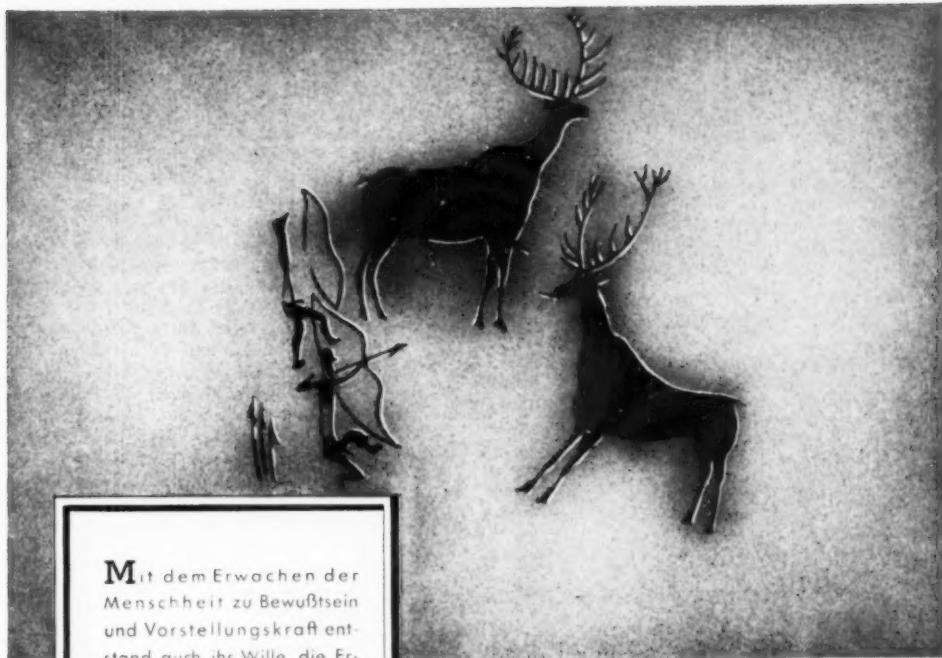
Film der Filme.

der umso herhafter zusammengeschritten werden darf, als die Summe ihrer vorgeführten Produktionen doch weit weniger wog als die persönliche Anwesenheit der Nicole Stephane, Danièle Delorme, Danièle Courcelle, Ray Ventura, Eduard Dermuth, der Regisseur René Clair, Jean Cocteau, Jacques Becker und E. E. Reinert, die, begleitet von den guten Erinnerungen, die mit ihrem Namen verknüpft sind, bald Geist und bald Begeisterung um sich verbreiteten. Sie haben zwar vieles auf die Zürcher Leinwand gebracht, aber nur wenig hat uns ganz gefallen. Das Bessere wird der Feind des Guten, und wer während einer Woche an die 20 Filme sieht, arbeitet, sodass gerade der « Entspannungsfilm », das Mittelmäßige ihm am meisten ermudet. Immerhin haben wir festgestellt, daß in diesen Produktionen einer kurzen Epoche der Nachkriegs-film bereits überwunden, und daß in ihnen eine außerordentliche Vielfalt, eine ausgesprochene Individualität zu finden ist. « Wer vieles bringt, wird manches bringen », darf man wohl mit Goethes Faustvorspiel hierzu sagen und das Wort dann auch gleich auf René Clairs « *Beauté du Diable* » anwenden. Denn ganz verschließen kann man sich diesem mit allzu großer Spannung erwarteten Film doch nicht. Aber das ist alles: ein paar rosarote Tupfen im Griesgram der Seele, weil man dann und wann befreit über den entrückten deutschen Goetheespel lachen könnte. Aber schließlich kann das Werk die mit der Wahl des Faust-Themas hineingewurzelte Metaphysik weder meistern noch im weiten Bogen einer bezaubernden Leichtfertigkeit umgehen. Das französische Publikum wird das Schwankhafte zwar leichter akzeptieren als uns mit den weisheitstreifenden Phänomen des alten Faust großgezogenen deutscher Kulturreis. Doch kommen wir anderseits auch in den Genuss einiger entzückend unherupfender Reminiszenzen, die dem « Nichtgoetheaner » verloren gehen und für ihn « La Beauté du Diable » zu irgend einem humorosen Spielfilm machen, der nun einmal das Spielen mit dem verbotenen philosophischen Feuerlein nicht lassen kann. Michel Simon gestaltet anfangs einen dicksackigen Prof. Faust und Gérard Philipe den bübischen Diener des Bosen. Dann tauschen die beiden Figuren den Leib, sodass Michel Simon im Körper Fausts nun ein tollpischer Mephisto ist, während Gérard Philipe als junglinghafter Henri aus Sandgruben Gold macht, erst ein zigeunerisches Gretchen, dann die Landesturstin heißt, die er, nachdem er das böse Ende im Zauber-spiegel (eine hervorragende Aufnahme) vorausgeschaud mit samt dem Gold vernichtet, um mit seiner Eziane und ihrem Wohnwagen in ein zuckersüßes happy end zu fahren... Ogleich darin jener René Clair, der, in der Balkonlage des Lebens sitzend, das Publikum und dessen Welt nach seiner hebevol spöttischen Zauberfeife tanzen läßt, vermißt wird, mokiert sich « La Beauté du Diable » dennoch über unsere ernsthaften Bedenken mit so viel Unbekümmertheit, daß uns der Streifen in angenehmer Erinnerung bleiben kann.

Als ein hübsches, etwas wackiges Portal ist er am Anfang der Filmwoche gestanden. Dann kroch man nach einem bald mehr, bald minder sinnreichen Hin und Her hinauf zum Kreuze unseres Kleinknus und in das peninsula « *Et à deux Places* » des Pariser Burdisten Bonvin, der zu spät zum « Rendez-vous avec la Chance » gekommen ist, in dessen ihn E. E. Reinert unter diesem Doppeltitel zur allgemein-menschlichen, dramatischen Synthese der « Schwachheit gewordenen

Gutmütigkeit macht. Und endlich, nach einem tiefen Sprung in Jean Cocteaus großartige Meditation über den Tod, nel man mit *Orphée* durch den noch einmal gefundenen Ausgang der Unterwelt auf die Landstraße des Alltags zurück.

Auf diese beiden Werke und auf die Kommentare, die uns Reinert und



JB

Mit dem Erwachen der Menschheit zu Bewußtsein und Vorstellungskraft entstand auch ihr Wille, die Erscheinungsformen der Umwelt im Bilde zu bannen. Dieser menschliche Urtrieb hat in Zehntausenden von Jahren nichts von seiner gestaltenden Kraft verloren, mag die Technik auch die primitiven Steinwerkzeuge in vollkommene Geräte von höchster Präzision verwandelt haben.

Diluviale Alpera-Kunst, gefertigt mit Aurignac-Steinwerkzeugen
(ca. 20000 v. Chr.)

Leica

die Kamera
unserer Zeit



ERNST LEITZ, OPTISCHE WERKE, WETZLAR

Cocteau dazu geben, werden wir demnächst noch gesondert zu sprechen kommen.

« Un Homme marche dans la Ville » ist ein Film Marcel Pagliers, der uns aus « Déjà d'Anvers » als Schauspieler in bester Erinnerung ist. Es ist der Streifen der Filmwoche, in dem am meisten geraucht, getrunken und ins Bett gegangen wird. Es ist eine Sinfonie der naiven, tierhaften Wohlust, zwischen Elendviertel und gelöschter Baumwolle eingepfrochter Proletarier. Ihre maschinelle Zugelosigkeit ergreift so, daß es einen um die Mitte der Vorführung herum in allen Gliedern zuckt, es ihnen draußen im Foyer, wenigstens was das Rauchen anbetrifft, eine Zigarette lang gleich zu tun. Wir sehen Männer und Frauen, die durch die Hafenstadt laufen, die einander über den Weg, einander ins Cheg, einander über Leib und Leben hinweg gehen, als suchten sie hinter alledem lediglich ein Stück Brot. Man zeigt uns ein Dutzend rücksichtslose Menschen, die auf ausgezeichneten Photographien in gewundenen Treppenhäusern, in turmfeinen Trockenstocks auf und ab durch einen echten, schreiend wahren Realismus schreiten, der auf die Übertragung ins Kunstwerkliche zu seinem Nachteil verzichtet.

Völlig ins Unerträgliche mündet die Reprise der « Amants de Verona », eine wohlfeile geistige Zwischenverpflegung, zu der man Shakespeares « Romeo und Julia »-Motiv an der historischen Stätte zu Blutsuppe und Konfitüre eingekocht hat. Schade, daß André Cayette nichts anderes einfiel, als mit dem glänzenden Dialog von Jacques Prévert, und mit glänzenden Darstellern einem unbegreiflichen, die ironischen Mittel des Films vergessenden, gut photographierten Theatralstil zu verfallen. Da war Jean Boyers musikalische Komödie « Nous irons à Paris » mit Ray Ventura und seinem Orchester eine bedeutend bekommlichere Speise. Man konnte mit den Ohren schmansen, mit dem Zwerchfell heitere Miene machen und als Dreingabe mit den drei jungen Künstlern erst noch glücklich sein, die über einen ausgemusterten Geheimseender den Weg ins Ohr der Herzen fanden.

Jacques Becker, des Regisseurs von « Rendez-vous de Juillet », Geschichte vom jungen Arbeiterhepaar « Antoine et Antoinette », fehlt ein Zehntel des großen Lobs gewinnt, verliert und wiederfindet, fehlt lediglich der Griff in die Tiefe, der den Film — der nicht mehr ein Unterhaltungsstück und noch kein soziales Drama ist — über den vorzüglichen Durchschnitt erhebe.

Um's Gewinnen zu werden ging es auch René Clairs « Million » aus dem Jahre 1931, wobei hier allerdings der Tanz um das große Los nicht vom Zungenschlag der Einzimmerwohnung, sondern von der Operettenmusik der leichtgeschurzten Zwischenkriegszeit begleitet wurde. Als weitere Clair-Reprise sahen wir das magische « Paris qui dort » aus dem Jahre 1923: ein Wiedersehen mit der kostlichen Gestik des Stummfilms.

Eine besondere Note erhielt die Festwoche auch durch die übrigen gepflegten Vors-, Kurz- und Dokumentarfilme. Durch J. Mireys « Pacific 23 » — nach Arthur Honegger durch einen « Van Gogh » — nach Gemälden, durch einen gezeichneten « Petit Soldat » — und überhaupt durch einige petits riens, die wir überhumpfen.

Endlich wäre nun noch von Jean Devaives « Vendetta en Camargue » mit Brigitte Auber (dem ersten französischen « Wildwest ») etwas weniger und von Henri Calefs Kriminalfilm « La Souriciere » mit François Perier und Bernard Blier etwas mehr und von H. G. Clouzots (er hatte mit « Manous viel Besseres geleistet) Schwank « Miquette et sa Mère » mit Louis Jouvet und Danielle Delorme ebenfalls noch etwas zu sagen, wenn wir den verbleibenden Platz nicht für Marcel Carnes « Marie du Port » aufgespart hätten. Denn hier finden wir die glanzend debütierende Nicole Courcelle an der Seite Jean Gabins in einem Film, der zwar keine Probleme walzt, dafür aber die bewährte französische Tradition der Milieuschilderung und der Charakterzeichnung mit individueller Verve und moralischer Ungehobenheit weiterführt. Carné geht diesmal geschickt an der Peripherie der angetretenen Hafenorchester entlang und zeigt mit trockenem Humor, daß der französische Film ausschließlich von den Eiches- und Ehebrüchen lebt, die der Durchschnittsbürger zur Belastung seiner eigenen Feigheit am Samstagabend zu sehen wünscht.

Eduard Wahl

MITTEILUNGEN

Das Jahresereignis der deutschen Photographie

Wahrscheinlich wird es mehr als ein Jahresereignis werden, nämlich Repräsentation und Rechenschaft alles dessen, was deutsche photographische Technik, Anwendung und Kunst heute wieder leisten. Ein kühner Plan, Entstanden aus der Erkenntnis, daß photographische Erzeugnisse auf allgemeinen Messen zwischen Maschinen, Möbeln und Textilien leicht untergehen, will man sich hofft von allen generellen Veranstaltungen fernhalten, aber einmal im Jahr umfassend und geschlossen zeigen, was man eben stolz zeigen kann. Das Jahr 1950 ist ein neuer Anfang und daher besonders bedeutungsvoll. Was in den Kölner Messehallen entsteht, wird viel mehr als nur eine Fachmesse, erst durch die ausstellungstechnisch fesselnd aufgemachte Einführungsschau in alle Gebiete der Photographie wird die „Photo- und Kino-Ausstellung Köln 1950“ zum Magnet für jedermann werden. Zehn inhaltvolle, ereignisreiche Tage, die noch fern scheinen. Aber die Initiatoren und Organisatoren, die Photofachleute, Architekten und Gestalter wirken seit Monaten am Gelingen des großen Unterfangens. Hier soll wirklich eine neue, zusätzliche „Initialzündung“ für alles, was Photographie heißt, gestartet werden. Es soll die neue Generation mit einer « Wunderwelt und Wirklichkeit » vertraut gemacht werden, deren Fülle, deren sichtbares und geheimes Wirken niemand recht ahnen, gescheide denn genau wissen kann. Auch sollen die der Photographie durch Krieg und Entfernung Entfremdeten wieder zu ihr zurückgeführt werden. So wichtig und breit natürlich der Boden ist, den die riesige Gemeinde der Amateure schafft, so sehr gerade der Liebhaberphotograph von der Veranstaltung begeistert sein wird — der tiefere Sinn der Einführungsschau liegt darin, jedermann, also auch dem Mann hinter dem Behördenschreibtisch, dem Industriellen, Ingenieur, Wissenschaftler, Kaufmann, Richter, Lehrer, kurz allen Berufen, klarzumachen, wie und wo überall die Photographie helfend, fordernd, aufklärend, segensreich zum Freund und Helfer des Menschen wird. Deshalb die große geistig-visuelle Einführungsschau, die L. Fritz Gruber in Planung und Aufbau leitet.

Es soll nicht verschwiegen werden: selbst Menschen von reifer Bildung sehen oft in der Photographie nicht mehr als Amusement und Luxus; aber ein Gelegenheitsphoto und ein Paßbild vermögen sich ihre Vision nicht zu erheben. Die einfachsten Begriffe und Verfahren, die gerade ihren Beruf vervollkommen und erleichtern könnten, sind ihnen unbekannt. Die « Photo- und Kino-Ausstellung Köln 1950 » wird sie überraschend lehren, daß ihnen hier Methoden billig benutzbar, aber von ungemeinem Wert geboten werden, ja, daß wir allenfalls geradezu hilflos waren, gäbe es nicht die Photographie. Die Amateurophotographie, die Berufsfotofotografie, die Pressephotographie, das Reproduktionswesen, die Dokumentation, das Riesengebiet der Wissenschaft, Medizin, Naturkunde, Verbrennungskampf, Unterricht öffentlicher Dienst und der Film, sie alle werden in typischen Leistungen demonstriert werden.

Und dann betrifft dieser Besucher die Photo-Messe. Daß die photographische Industrie auf ihrem Standen ihre neuesten Spitzenschöpfungen demonstrieren wird, ist selbstverständlich. Vom kleinsten, anziehend aufgemachten Stand bis zum imposanten Groß-Pavillon sind diese entwerfenden und gestaltenden Bemühungen seit langem im Gange. Und es darf gesagt werden, noch nie hat man diese Industrie so vollständig und eindrucksvoll zusammengesehen. Damit soll ein Weiteres offenbar werden. Die Photo-Industrie (und auch die Kinotechnik, die dazu gehört) ist in der Tat eine Industrie, eine weit verzweigte und bedeutende Industrie. Die Zahl der in ihr Beschäftigten, die Summen, die umgesetzt, die Beträge, die durch Export hereingeholt werden, nicht zuletzt das hohe Ansehen, das die deutsche Photo-Industrie umgeschnallt noch überall in der Welt genießt (wer zählt die Nachahmungen . . . ?) — sie werden jedem Besucher deutlich machen, was Erfridergeist, Präzisionsarbeit und gestalterische Begabung eines geschlagenen Volkes zustandbringen.

Vielles andere wird auf der Ausstellung noch zu sehen sein, eine Leistungsschau der Amateur- und Berufsfotobildner von einmaliger Wertauslese, eine «Werbestraße der Photographies», in der die namhaftesten Markenfirmen aller Branchen vorführen werden, in welcher Weise die Photographie hilft, ihre Waren zu verkaufen. Endlich wird das bekannteste und umschwärmteste, leider zurzeit sehr krisenbedrohte Kind der Photographie, die Kinetographie, oder sagen wir kurz der Film, einen Ehrenplatz erhalten, und Attraktionen besonderer Art harren da der Besucher.

Aber was kann man mehr als andeuten: 22 000 Quadratmeter Raum wird voll von Sehenswertem sein. Das Thema heißtt Photographie. Was ist sie doch? Die Ehrenhalle wird es sagen: «Die Photographie ist ein alter, nun verwirklichter Traum der Menschheit, das Vergehende im Bilde zu bannen und das Unsichtbare sichtbar zu machen. Sie ist eine Schöpfung aller Kulturmationen!»

Seien auch wir dabei — zwischen den Tagungen aller Fachverbände, den Uraufführungen in den Kolner Filmtheatern, den Veranstaltungen und Festlichkeiten aus Anlaß der Photo- und Kino-Ausstellung Köln 1950 in der 1900jährigen Domstadt — vom 6. bis 11. Mai.

PHOTO-AUSSTELLUNGEN

BALEARIO DE PANTICOSA 1950

IV SALON FOTOGRÁFICO

15 Julio — 15 Agosto

Último Dia de Recepción de Fotografías: 10 Julio 1950

Adresse: IV Salón Fotográfico — Balneario de Panticosa

Don Jaime 1, 18 — Zaragoza

THE CAMERA CLUB OF JOHANNESBURG PRESENTS: THE THIRD WITWATERSRAND PHOTOGRAPHIC SALON

August 1950

Last day for receiving entries: 31st July, 1950.

Address: The Salon Secretary, P. O. Box 2285,
Johannesburg.

THE THIRD INTERNATIONAL EXHIBITION OF PICTORIAL PHOTOGRAPHY IN DENMARK

August 13th to 23rd, 1950

Last Day for Receiving Prints, July 3rd, 1950.

Address: The Society of Photographic Art
c/o Mr. Aage Remfeldt
Havdrup, Denmark.

THE PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA 1950 INTERNATIONAL EXHIBIT OF PHOTOGRAPHY

Closing date: September 16th, 1950

Address: Ernest C. North, Exhibition Chairman,
6209, Frederick Road, Baltimore 28, Maryland, U.S.A.

XVIII INTERNATIONAAL FOTOSALON «IRIS» ANTWERPEN

2nd to 18th September 1950

Closing date: July 15th, 1950

Address: Mr. L. Verbeke, 435, Laekbors Avenue,
Deurne-Antwerpen, Holland.

THE 33rd SCOTTISH SALON OF PHOTOGRAPHY

7th to 21st October 1950

Last Date for Receiving Entries: 26th August 1950.

Address: John M. Munro, Esq.
Mount Vernon
Wormit, Dundee, Scotland

FILME · PLATTEN · ENTWICKLER



Zögern Sie nicht länger —
lassen Sie Ihr Objektiv

Transmax-vergüten!

Die allgemeinen Vorteile der Vergütung werden Ihnen bekannt sein — aber kennen Sie jene der *Transmax*-Vergütung?

Transmax ist eine Doppelvergütung.

Mit *Transmax* vergütete Optik hat größere Durchlässigkeit, da das Reflexionsvermögen auf ein Minimum von 0,4% vermindert wird.

Mit *Transmax* vergütete Optik erzeugt Bilder größerer Brillanz. (Besonders von Vorteil bei schwachem Licht und für Farbaufnahmen.)

Mit *Transmax* vergütete Flächen sind außer unempfindlich gegen chemische und mechanische Angriffe. Große Ritz- und Haftfestigkeit.

Transmax ist technisch überlegen und billiger!

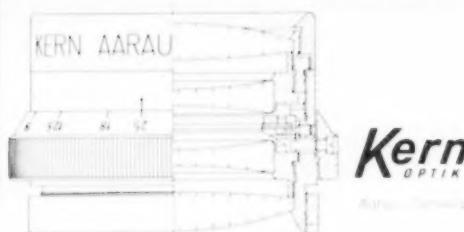
O. BURNAND, LAUSANNE
33, AV. DE MORGES



Er kommt sich vor wie ein Fotograf mit unvergüteter Optik. Lassen Sie Ihre Optik durch das Fachgeschäft definieren.



APO-REPRO-LENS



Bessere Schwarzweiß — und vor allem bessere Farb-Reproduktionen durch dieses neue, hochwertige apo-chromatische Reproduktions-Objektiv.

Speziell gerechnet und konstruiert um die höchsten Anforderungen der Reproduktions-Technik zu erfüllen. In den Werkstätten von Kern Aarau durch handwerkliche Herstellung.

Mit dem bewährten AR-Baug-Kern vernehmen sich kostendirekte Abrechnung und Rechnungsfreiheit.

Blattmaße: 210 mm (7.08) und 300 mm (7.9), sofort lieferbar.

Verfügbar für Projektionslinsen AR-514-5 mm.

KERN & CO. AG., Optische Werke AARAU

THE ROYAL PHOTOGRAPHIC SOCIETY

Founded 1853 for the advancement of all branches of photography.

Membership open to all interested in photography, whatever their nationality.

A. R. P. S. (Associate) and F. R. P. S. (Fellow) are established qualifications throughout the world.

THE PHOTOGRAPHIC JOURNAL

Indispensable to serious photographers: gratis to all members.

Information from:

THE SECRETARY, 16 PRINCES GATE
LONDON S. W. 7, England

Das ideale Heim

Schweizerische Monatsschrift für Haus, Wohnung und Garten

Vornehm illustriert und vorzüglich redigiert, bietet sie in ihrem reichen Inhalt Anregung und Belehrung, Freude und Unterhaltung
Fahrgang Fr. 22.— Einzelheft Fr. 2.20

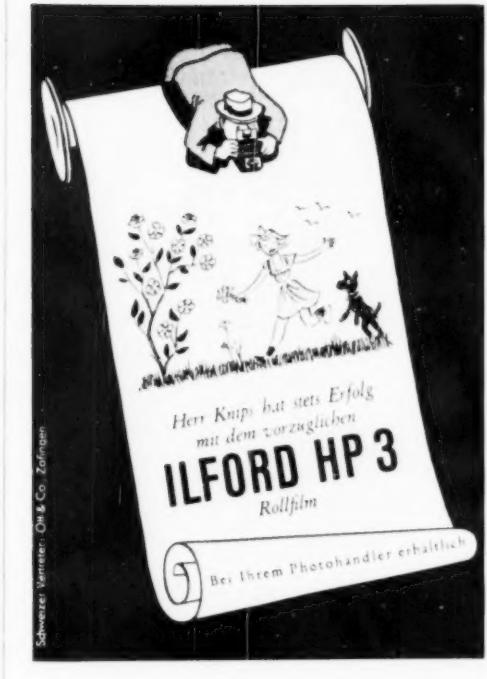
Aus dem Inhalt des April-Heftes 1950

Bodenverbindenes Gaien — Wenn ein Haus reden könnte „Garnitur“ oder Gestaltung — Der gepflegte Innenraum in der Schweiz — Kleine Ballade des Lebens — Garten im Tessin — Sesam, öffne Dich — Ein Haus am Steinberg — Haussprüche als Eigenart unseres Volksbrauchs — Das Badzimmer im Wohnorganismus — Disziplinäre Keramik — Was Frauen interessiert — was Frauen wissen möchten — Haus- und Wohnberatung — Hauer des italienischen Widerstaufhauses.

Zu beziehen durch Buchhandlungen, Kioske oder direkt beim Verlag „Das ideale Heim“, Winterthur

Kirchstraße 13, Tel. (012) 2 27 33

Bezugsquellen im Auslande werden gerne vermittelt



Schweizer Vertrieber: Ochs & Co., Zofingen

U.S. CAMERA ANNUAL 1950

Das neue U.S. CAMERA-Jahrbuch 1950 enthält photographische Meisterwerke berühmter Namen aus Fachkreisen Amerikas und des Auslandes. Über 200 Seiten ausgesuchter schöner Bilder, über 200 der neuesten Farbphotographien. Packende, große Bilder aus allen Teilen der Welt.

Format: 24 - 36 cm, Preis: sFr. 32.— \$ 7.50.

RAYELLE FOREIGN TRADE SERVICE

5700 Oxford Street, Philadelphia 31, PA., U.S.A.

Bestellungen aus Europa nimmt entgegen:

VERLAG „CAMERA“, LUZERN (Schweiz)

Zu verkaufen

Leica-Objektiv

Summar 1:2, Fr. 130.—, Mentor-Reflex-Kamera 6 - 9cm, Tessar 1:3.5, Compur bis 1/250 mit 6 Plattenkassetten, 1 Filmpackkassette, 1 Rollfilmkassette, Gelbfilter, Tasche Fr. 70.— Alles gut erhalten.

Georg Siebold, Wangen bei Olten.

International in scope, yet as American as ham and eggs . . .

PSA JOURNAL

This monthly official publication of the Photographic Society of America is available to photographers everywhere. Five dollars (U.S. funds \$ 5.00) buys *both* PSA JOURNAL for 12 months and a full year's membership in PSA. In other words, \$ 5 for a complete camera magazine and friendly association with accomplished photographers — a bargain in anybody's money.

Send name, address and \$ 5.00 to

PHOTOGRAPHIC SOCIETY OF AMERICA, Inc.

PSA JOURNAL, Kutztown, Penna., USA.

Braucht Ihre Kamera Sonderzubehör

wie Teleobjektive, Zwischenringe, Sonnenblenden, Spezialsucher etc. so besorge Ihnen dies in bester Ausführung und zu günstigen Bedingungen. • Blitzlicht-Synchronisation an allen Verschlussmodellen. Reparaturen an sämtlichen Photo- und Kinokameras.

W. HÄRDI

Photomechanik, Uerkheim Aargau Suisse Telephone [064] 5 13 08



Farbenfilmkopien 16 mm

Filmtitel alle Formate

Filmkopien alle Formate

PRO CINÉ FILMLABOR, WÄDENSWIL Tel. 93 69 02

Berücksichtigt bei Euren Einkäufen unsere Inserenten!

Fördert das kulturelle Leben der Schweiz!

Werdet Mitglieder des Schweizerischen Amateur-Photographen-Verbandes. Auskunft erteilen die Sektionen und der Zentralsekretär: **Herr E. Boesiger**, Denzlerstraße 8, Bern.



Die erste

V O I G T L Ä N D E R - N E U H E I T 1950

Eine neue Voigtländer-Kamera für Freunde des 6x9-Formats mit hohen Ansprüchen!

Objektive: Color-Heliar und Color-Skopar, beide 1:3,5 105 mm. Zwei modernste Anastigmate aus der Reihe der Voigtländer-Neuschöpfungen mit überlegener Abbildungsleistung: gesteigertes Auflösungsvermögen (seitliche Bildteile!), erhöhte Brillanz durch Kontrastanhebung sowie vorbildliche Farbwiedergabe bei Farbaufnahmen (Korrektion der Farbaufspaltung). Alle Objektive mit Reflexschutz von erstaunlicher Härte.

Entfernungsmesser: Der neue, sehr helle Entfernungsmesser ist mit dem Sucher einblicksgleich (Meßsucher) / gewährleistet haargenaues Einstellen in Sekundenschnelle.

Technische Ausstattung: Compur-Rapid von $1-1/100$ Sek., Blitzlicht-Synchronisation, Selbstauslöscher, Schnappschuß-Einstellung, Scharfentiefen-Uhr.

Alles das finden Sie in einem Kamerakörper von wohl einmalig schöner Linienführung, die den modernen Begriffen von technischer Schönheit voll und ganz entspricht.

Mit Color-Skopar Fr. 387,-

Mit Color-Heliar Fr. 438,-

Bereitschaftstasche Fr. 32,25

— STEUERN —

Voigtländer · BESSA II

Nächstens bei Ihrem Photohändler!